

## Die «Seele der Nationalseele»? Zur politischen Dimension von Eichendorff- Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert

In kaum missverständlicher Parodie hat sich Joseph von Eichendorff in seinem wohl bekanntesten Werk *Aus dem Leben eines Taugenichts* über die seinerzeit in die Mode gekommene ›Nationalisierung‹ von Volksliedern lustig gemacht. In der Novelle begleitet der Protagonist eine vornehme Gesellschaft bei einem Bootsausflug, als es «auf einmal der andern lustigen Dicken von meinen zwei Damen» einfällt,

ich sollte ihr während der Fahrt eins singen. Geschwind dreht sich ein sehr zierlicher, junger Herr mit einer Brille auf der Nase, der neben ihr saß, zu ihr herum, küßt ihr sanft die Hand und sagt: «Ich danke Ihnen für den sinnigen Einfall! ein Volkslied, gesungen vom Volk in freiem Feld und Wald, ist ein Alpenröslein auf der Alpe selbst – die Wunderhörner sind nur Herbarien –, ist die Seele der Nationalseele.»<sup>1</sup>

So erscheint es etwas ironisch, wenn Eichendorff in dieser Szene seine eigene Rezeptionsgeschichte vorwegnimmt.<sup>2</sup> Bereits im 19. Jahrhundert wird der Autor als besonders national verstanden, als Verkörperung eines numinosen ›Deutschen‹. Entscheidende Aspekte dabei sind ebenfalls in der *Taugenichts*-Szene enthalten: einerseits die Vorstellung von einem authentischen, zuweilen naiven ›Volk‹, mit dem der Adlige Eichendorff unmittelbar verbunden sei und andererseits – und dieser Aspekt bietet für folgende Überlegungen Anlass – der Gesang. Noch älter als die Wahrnehmung von Eichendorffs Werk als besonders deutsch ist der Allgemeinplatz, seine Gedichte als ›Lieder‹

<sup>1</sup> Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in: Ansgar Hillach (Hg.): *Romane, Erzählungen* (= Joseph von Eichendorff: Werke 2), München: Winkler 1970, S. 565–573, hier S. 572.

<sup>2</sup> Zur Eichendorff-Rezeption existiert inzwischen eine Fülle von Forschungsliteratur, wovon hier nur die Überblicksdarstellungen genannt seien: Martin Hollender: *Die politische und ideologische Vereinnahmung Joseph von Eichendorffs: Einhundert Jahre Rezeptionsgeschichte in der Publizistik (1888–1988)* (= Europäische Hochschulschriften: Deutsche Sprache und Literatur), Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997; Günter Niggel: «Einleitung», in: ders./Irmgard Niggel (Hg.): *Joseph von Eichendorff im Urteil seiner Zeit* (= Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Historisch-kritische Ausgabe 18), Stuttgart: Kohlhammer 1975, S. ix–xxxvi; Eberhard Lämmert: «Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland», in: Herbert Singer/Benno v. Wiese (Hg.): *Festschrift für Richard Alewyn*, Köln u. Graz: Böhlau 1967, S. 346–378, hier S. 348. Speziell zur musikalischen Rezeption vgl. Irmgard Scheitler: «...aber den lieben Eichendorff haben wir gesungen»: Beobachtungen zur musikalischen Rezeption von Eichendorffs Lyrik», in: *Aurora* 44 (1984), S. 100–123.

aufzufassen, die sich geradezu zum Singen aufdrängen. Dazu hat nicht zuletzt der Autor selbst reichlich beigetragen, indem er einige seiner bekanntesten Gedichte in seinen Prosa-Erzählungen als diegetische, das heisst von Figuren in der Handlung vorgetragene Gesänge integrierte.

Die Anbindung Eichendorffs an das ›Deutsche‹ hatte nicht zuletzt mit der Nähe seiner Lyrik zum Volkslied zu tun. Diese war keineswegs allein ein Konstrukt seiner späteren Rezeption: Wie viele andere Autorinnen und Autoren der deutschen Romantik orientierte sich Eichendorff – trotz seiner oben beobachteten ironischen Distanz – am damals verklärten Vorbild des Volkslieds. Zeitgenössische Komponisten unterstrichen diese Verbindung weiter, indem sie seinen Texten volksliedhafte Melodien unterlegten und es, im Fall von ›In einem kühlen Grunde‹ bzw. ›Das zerbrochene Ringlein‹, sogar fertig brachten, ein Eichendorff-Gedicht als anonymisiertes ›Volkslied‹ zirkulieren zu lassen.<sup>3</sup> Neben diesem Beispiel hält sich vor allem eine Vertonung des Gedichts ›Der frohe Wandersmann‹ bzw. ›Wem Gott will rechte Gunst erweisen‹<sup>4</sup> – ursprünglich im *Taugenichts* von der Titelfigur gesungen – noch heute in den Repertoires von volkstümlichen Ensembles. Besonders illustrativ ist ein Musikclip von 1974, in dem der Schlagersänger Heino letzteres Lied singt: Der Schauplatz ist ein Dorf, in dem die Industrialisierung so gut wie keine Spur hinterlassen hat; der Sänger wird von einem Chor aus blonden Kindern begleitet.<sup>5</sup>

Der Videoclip weist auf eine Konstante hin, die sich durch die ganze musikalische Eichendorff-Rezeption zieht. Dieser Aspekt tritt uns sowohl 1833, als ›Der Frohe Wandersmann‹ vom Schweizer Komponisten Carl Theodor Fröhlich vertont wurde, als auch in der Interpretation von Heino in eher harmloser Form entgegen; eine politische Aussage wird nicht explizit gemacht, sie liesse sich aber daraus ableiten. Während des frühen 20. Jahrhunderts erfuhr die ›Nationalisierung‹ Eichendorffs in der Musik eine erhebliche Zuspitzung. Die bekannteste Eichendorff-Vertonung dieser Zeit ist beispielhaft hierfür. Für seine 1921/22 entstandene monumentale Kantate, in die insgesamt 23 Gedichte integriert sind, wählte Hans Pfitzner einen Titel, der Eichendorffs parodistischer Formel ›Seele der Nationalseele‹ verblüffend nahe kommt – hier aber wohlgerne ohne jegliche Spur von Ironie: *Von deutscher Seele*.<sup>6</sup> Bis heute wird gelegentlich versucht, die politische – um nicht zu sagen anklägerische – Dimension des Werks herunterzuspielen, die im Titel, aber auch in Abschnitten wie ›Der

3 1814 von Friedrich Glück vertont. Otto Elben hält 1855 in seiner Abhandlung *Der volkstümliche deutsche Männergesang* fest: ›Das Volkslied hat keinen Verfasser, keinen Komponisten; wenigstens kennt man ihn nicht: [...] wie viele wissen, daß das Lied: ›In einem kühlen Grunde‹ von Eichendorff gedichtet und von dem württembergischen Pfarrer Glück komponiert ist?‹ Otto Elben: *Der volkstümliche deutsche Männergesang, seine Geschichte, seine nationale Bedeutung*, Tübingen: Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung 1855, S. 242, zit. nach: Günter Niggel/Irmgard Niggel (Hg.): *Joseph von Eichendorff im Urteil seiner Zeit* (= Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Historisch-kritische Ausgabe 18), Stuttgart: Kohlhammer 1975, S. 1302.

4 1833 von Carl Theodor Fröhlich vertont.

5 Das Video findet sich auf einschlägigen Online-Plattformen, z. B. <https://www.youtube.com/watch?v=ORPVcrEC-XQ> (letzter Zugriff: 1. August 2017).

6 Zu *Von deutscher Seele* vgl. Robert Braunmüller: ›Deutsche Seelen: Pfitznerns Kantate und die Eichendorff-Rezeption‹, in: *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft: Neue Folge* 66 (2006), S. 14–29; John Williamson: ›Some Implications and Problems of Stylistic Modernism in a Romantic Cantata‹, in: *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Neue Folge* 66 (2006), S. 30–45; ders.: *The Music of Hans Pfitzner*, Oxford: Clarendon Press 1992, S. 39–41, 255–277; Rudolf Stephan: ›Hans Pfitznerns Eichendorff-Kantate *Von deutscher Seele*‹, in: *Aurora* 48 (1988), S. 119–130. Zur Problematik der Pfitzner-Forschung und ihrer Einschätzung seiner politischen Rolle vgl. Hans R. Vaget: *Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006, S. 203–221.

Friedensbote» greifbar wird.<sup>7</sup> Es ist reichlich dokumentiert, wie Pfitzners Zeitgenossen das Werk kaum anders denn emphatisch national, ja geradezu chauvinistisch verstanden haben. Der Dirigent Peter Raabe etwa, der das Werk demonstrativ in Aachen aufführte, als die Stadt nach dem Ersten Weltkrieg unter französisch-belgischer Besatzung stand, kommentierte enthusiastisch:

[W]er aber Ihre Kantate gehört hat, der weiß, was deutsch ist, oder was deutsch sein kann und deutsch sein soll! So gibt Ihr Geist und Ihr Gemüt uns allen die Hoffnung, daß es doch noch einmal anders werden wird, denn der Gott, der Eichendorff und Pfitzner werden ließ, der wollte keine Knechte!<sup>8</sup>

Während der Zwischenkriegszeit manifestierte sich in *Von deutscher Seele* ein Ressentiment-beladenes nationales Ideal, eine Antithese zur eigentlichen Lage des Deutschen Reichs während der Weimarer Republik. Dieser betont nationalkonservative Grundzug fiel auch Pfitzners Verleger auf, der den Komponisten anflehte, doch bitte einen weniger «aggressive[n]» Titel zu setzen.<sup>9</sup> Pfitzner selbst erklärte seinen Titel 1924 mit einer Reihe von Klischees über den deutschen Nationalcharakter:

Ich habe ihn [den Titel; ST] gewählt, weil ich keinen besseren und zusammenfassenderen Ausdruck fand für das, was aus diesen Gedichten an Nachdenklichem, Übermütigem, Tieferstem, Zartem, Kräftigem und Heldischem der deutschen Seele spricht.<sup>10</sup>

Pfitzner steht keineswegs alleine da, wenn er Eichendorffs – vielfach betont unpolitische – Gedichte auf diese Art begreift. Vielmehr stand er mitten im Kontext einer Eichendorff-Rezeption, die bereits erheblich von einer nationalkonservativen Auslegung des Autors geprägt war. Als besonders deutsch wurde Eichendorff bereits von Autoren wie Theodor Fontane oder später Thomas Mann verstanden, um zwei prominente Beispiele zu nennen.<sup>11</sup> Gerade letzterer, der Eichendorff als zentrale Figur in seine *Betrachtungen eines Unpolitischen* aufnahm, führt mustergültig vor, wie sich nationalkonservative Denker

7 Dies geschieht nicht nur in den Reihen der Pfitzner-Gesellschaft, sondern beispielsweise auch im Programmheft, als die Kantate 2007 von Ingo Metzmacher und dem Deutschen Sinfonieorchester aufgeführt wurde: Habakuk Traber: «Von deutscher Seele: Zum Werk», in: [Programmheft] *Hans Pfitzner: Von deutscher Seele*, 3./4. Oktober 2007, Philharmonie Berlin [unpag.].

8 Peter Raabe an Hans Pfitzner, 2. März 1923, zit. nach Walter Abendroth: *Hans Pfitzner*, München: Langen/Müller 1935, S. 252.

9 Otto Fürstner an Hans Pfitzner, 16. Juni 1921, zit. nach Hans Pfitzner: *Briefe*, hg. von Bernhard Adamy, Tutzing: Hans Schneider 1991, Bd. 2, S. 281 (Kommentar zu Brief 293).

10 Pfitzner in einem Einführungstext von 1924, zit. nach Hans Pfitzner: *Sämtliche Schriften*, hg. von Bernhard Adamy, Tutzing: Hans Schneider 1987, Bd. 4, S. 448.

11 Laut Fontane sei der *Taugenichts* «nicht mehr und nicht weniger als eine Verkörperung des deutschen Gemüts, [...] nicht eines Standes bloß, sondern einer ganzen Nation. Kein andres Volk hat ein solch Buch.» Theodor Fontane an Paul Heyse, 1857, zit. nach Gunnar Och: «Der *Taugenichts* und seine Leser: Anmerkungen zur Rezeption eines Kulturbuches», in: Anne Bohnenkamp/Ursula Regener (Hg.): *Eichendorff wieder finden: Joseph von Eichendorff 1788–1857* (= Aurora: Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 67/68), Frankfurt a. M.: Frankfurter Goethe-Museum 2007, S. 86–95, hier S. 91. Mann widmete der Erzählung 1916 einen Aufsatz, in dem er den *Taugenichts* beschrieb als «überzeugend und exemplarisch deutsch, und obgleich sein Format so bescheiden ist, möchte man ausrufen: wahrhaftig der deutsche Mensch!» Thomas Mann: «Der *Taugenichts*», in: ders.: *Essays II: 1914–1926*, hg. von Hermann Kurzke (= Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 15), Frankfurt a. M.: S. Fischer 2002, S. 151–170, hier S. 158. Etwa die Hälfte des Aufsatzes wurde 1918 in die *Betrachtungen eines Unpolitischen* aufgenommen.

die vermeintliche Freiheit von einer als korrumpierend angesehenen Politisierung auf die Fahne schrieben: Deutsch sein hiess, von Politik «nichts zu wissen», was letztlich die Ablehnung der Demokratisierung zur Konsequenz hatte. Nicht trotz, sondern *weil* seine Werke weitgehend unpolitisch gehalten waren, bot sich Eichendorff für eine derartige Programmatik an.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Eichendorff-Rezeption weitgehend institutionalisiert, indem 1908 eine Historisch-Kritische Ausgabe erschien, 1913 die Deutsche Eichendorff-Gesellschaft (1917 Deutscher Eichendorff-Bund) und 1931 die Deutsche Eichendorff-Stiftung gegründet wurden, die alle eine publizistische Tätigkeit entfalteten: Neben der neuen Ausgabe erschienen 1910–1930 der *Eichendorff-Kalender*, 1918–1961 *Der Wächter* und 1929–1943 *Aurora – Ein romantischer Almanach* (die Eichendorff-Stiftung eröffnete 1935 zusätzlich das Eichendorff-Museum in Neisse). Obzwar vornehmlich regionalen Charakters, übten diese Gruppierungen nicht nur einen verhältnismässig grossen Einfluss auf die Eichendorff-Rezeption aus, sondern beteiligten sich auch am akademischen Diskurs. Spätestens nach dem Ersten Weltkrieg war es eine Selbstverständlichkeit, in Eichendorff eine nationale Identität verkörpert zu sehen, die in einem denkbar grossen Kontrast zu Demokratisierung, Liberalisierung, ja zur ganzen Aufklärung und «Rationalisierung» im Allgemeinen stand. Vielzitiert ist das Vorwort zur Gesamtausgabe, in dem Eichendorff der «deutscheste der deutschen Dichter»<sup>12</sup> genannt wird, aber eingebunden war dieser Gedanke in aller Regel in ein umfassendes kulturelles und politisches Programm, dem auch die publizistischen Organe der genannten Institutionen verpflichtet waren.

Diese politisierte Eichendorff-Rezeption konnte ab 1933 ohne grössere Hürden mit dem Nationalsozialismus verknüpft werden. *Dass* Eichendorff und der Nationalsozialismus bestens zusammenpassten, war eine Grundannahme; uneinig war man sich höchstens über die Frage, *wie* genau eine politisch konforme Eichendorff-Rezeption auszusehen hätte. In diesem Kontext findet sich eine Quelle, die eine Perspektive auf die Eichendorff-Vertonungen des schweizerischen Komponisten Othmar Schoeck bietet. Sein Biograf und langjähriger Vertrauter Hans Corrodi schrieb anlässlich Eichendorffs 150. Geburtstag 1938 eine Zeitungsnotiz, die er mehreren deutschen Zeitungen unterbreitete – drei davon waren Organe der NSDAP. Corrodi schliesst seinen Text, indem er sinniert:

Vielleicht hat Schoeck in seinen Eichendorffliedern sein Letztes, Lauterstes, Eigenstes und Deutschstes gegeben. In ihnen findet er immer wieder den Weg zur Schlichtheit des Volkstones zurück, zur Herzenseinfalt – bei höchster Differenziertheit –, zum Urklang deutschen Wesens.<sup>13</sup>

Was Corrodi versucht, ist offensichtlich. Er will Othmar Schoeck an die in Deutschland vorherrschende, nationalistisch geprägte Eichendorff-Rezeption anschliessen. Davon ausgehend lässt sich fragen, ob und wie Schoecks Eichendorff-Vertonungen in politischer Hinsicht zu verstehen sind. Von seiner intensiven Beschäftigung mit dem

12 Einleitung von Wilhelm Kosch, 1921: «Eichendorff ist nicht nur der populärste, sondern auch der deutscheste der deutschen Dichter. In ihm spiegelt sich der alte Geist des deutschen Volkes am reinsten wider; deutsches Glauben, Hoffen und Lieben, das deutsche Gemüt, der aufrechte Mannesstolz, die innige deutsche Naturfreude, Kindlichkeit, Sehnsucht.» Wilhelm Kosch: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Historisch-kritische Ausgabe* I, 1, 1921, S. viii, zit. nach Eberhard Lämmert: «Zur Wirkungsgeschichte Eichendorffs in Deutschland», in: Herbert Singer/Benno v. Wiese (Hg.): *Festschrift für Richard Alewyn*, Köln u. Graz: Böhlau 1967, S. 346–378, hier S. 348.

13 Hans Corrodi: «Eine Eichendorff-Oper», in: *Völkischer Beobachter*, 10. März 1938.

Autor stechen besonders zwei Werke heraus, die während der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft entstanden.

Die *Kantate* von 1934 gilt nicht nur als eines der wenigen dezidiert politischen Werke in Schoecks Œuvre, sie kann durchaus auch mit Pfitzners Eichendorff-Kantate verglichen werden. Überspitzt ausgedrückt: Schoeck hätte seine Kantate ohne weiteres ›Von Schweizer Seele‹ nennen können. Anscheinend auf die politischen Umwälzungen der frühen dreissiger Jahre Bezug nehmend, erzählt Schoecks Textzusammenstellung von der Suche nach dem «sichre[n] Halt»,<sup>14</sup> wie es im ersten Abschnitt heisst. Anders als in Pfitzners *Von deutscher Seele* spielt Schoeck mit den gewählten Gedichten auch explizit mit Feindbildern. Auf der einen Seite steht *Der neue Rattenfänger*, ein Chorsatz, in dem eine bedrohliche Menge ein politisches Programm der ›Gleichmacherei‹ (Nivellierung) verlautbart, gepaart mit «Vaterländerei».<sup>15</sup> Auf der anderen Seite parodiert Schoeck mit dem *Ratskollegium* eine Institution, die in ihrer eigenen Bürokratie gefangen ist.<sup>16</sup> Damit zielt Schoeck einerseits auf die neu aufkommenden politischen Avantgarden von Kommunismus und Faschismus, andererseits auf das Feindbild der Antidemokraten, auf den «Parlamentarismus».<sup>17</sup>

Das positive Gegenstück zu diesen karikierten politischen Feindbildern findet sich in einem Abschnitt, den Schoeck mit «Vision» betitelte. In diesem Auszug aus dem längeren Eichendorff-Gedicht «Nachtfeier» wird der Rütlichschwur beschrieben, der Gründungsmythos der Schweiz schlechthin. Mit seinen musikalischen Mitteln schafft Schoeck eine religiös anmutende Atmosphäre, die zu den derben Karikaturen der vorangegangenen Abschnitte einen starken Kontrast bildet:

Tag und Regung war entflohen,  
Über'n See nur kam Geläute  
Durch die monderhellte Weite,  
Und rings brannten auf den hohen  
Alpen still die bleichen Lohen,  
Ew'ge Wächter echter Weihe,  
Als, erhoben vom Verderben  
Und vom Jammer, da die dreie  
Einsam traten in das Freie,  
Frei zu leben und zu sterben.<sup>18</sup>

14 Das Werk beginnt mit dem «Motto»: «Wo ist der sichre Halt? / So ferne, was wir sollen, / So dunkel, was wir wollen, / Faßt alle die Gewalt.» Joseph von Eichendorff: *Gedichte: Erster Teil*, hg. von Harry Fröhlich u. Ursula Regener (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Historisch-kritische Ausgabe* 1/1), Stuttgart: Kohlhammer 1993, S. 123.

15 «[...] Was! wir gering? Ihr vornehm, reich? / Planierend schwirrt die Schere, / Seid Lumps wie wir, / So sind wir gleich, / Hübsch breit wird die Misere! / Das alte Lied, das spiel ich neu, / Da tanzen alle Leute, / Das ist die Vaterländerei, / O Herr, mach uns gescheute!» Ebd., S. 177.

16 «Hochweiser Rath, geehrte Kollegen! / Bevor wir uns heute aufs Rathen legen, / Bitt' ich, erst reiflich zu erwägen, / Ob wir vielleicht, um Zeit zu gewinnen, / Heut sogleich mit dem Raten beginnen, / Oder ob wir erst proponieren müssen, / Was uns versammelt und was wir alle wissen? – / Ich muß pflichtgemäß voranschicken hierbei, / Daß die Art der Geschäfte zweierlei sei [...] More solito hier, und dort ad acta, / Die Diener rennen, man flucht, verpackt da, / Der Staat floriert und bleibt im Takt da [...]» Ebd., S. 83.

17 Hans Corrodi nennt in merklich geladenem Vokabular «Parteigezänk», «lächerliche politische Krähwinkerei» und «Parlamentarismus». Hans Corrodi: *Othmar Schoeck: Eine Monographie* (= *Die Schweiz im deutschen Geistesleben: Illustrierte Reihe* 15), Frauenfeld u. Leipzig: Huber 1936, S. 271, 273, resp. 272.

18 Dritte Strophe von «Nachtfeier», 1810 datiert: Joseph von Eichendorff: *Gedichte: Erster Teil*, hg. von Harry Fröhlich u. Ursula Regener (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Historisch-kritische Ausgabe* 1/1), Stuttgart: Kohlhammer 1993, S. 139–40.



Aus heutiger Sicht mag Schoecks *Kantate* in ihrer Summe etwas rätselhaft erscheinen. Zuerst wird «Vaterländerei» angeprangert, dann wird einer der bekanntesten nationalen Mythen der Schweiz religiös überhöht; Kommunismus und Faschismus stehen in Abrede, aber ebenso, wie es scheint, die Demokratie.<sup>19</sup>

Schoeck stand mit solchen Ansichten in der politischen Landschaft der Schweiz der 1930er-Jahre jedoch keineswegs alleine da. Die sogenannte geistige Landesverteidigung, die in dieser Zeit ihren Anfang nahm, wies ähnliche Ambivalenzen auf.<sup>20</sup> Die unter dieser Bezeichnung betriebene Politik war zwar in erster Linie auf Abgrenzung gegen äussere Bedrohungen gerichtet – «Faschismus» ebenso wie «Bolschewismus» –, schloss aber eigene autoritäre und antidemokratische Züge mit ein. Während man sich im linken Spektrum vielfach auf die Schweiz des 19. Jahrhunderts und deren demokratische Tradition berief, war die Beschwörung von weiter zurückliegenden nationalen Mythen weitaus konsensfähiger. Mit der Besinnung auf eine vordemokratische, aber dennoch «freie» Schweiz weist Schoeck auch Berührungspunkte mit einem der schillerndsten politischen Vordenker der geistigen Landesverteidigung auf, Gonzague de Reynold, dessen Romantisierung des *Ancien Régime* und Förderung eines Ständestaats zwar nie breiten Anklang fanden, aber geteilt wurden, etwa von Bundesrat Philipp Etter, dem politischen Vater der geistigen Landesverteidigung, oder später von General Guisan, der während des Kriegs die Schweizer Armee führte.<sup>21</sup>

Der Blick auf *Kantate* kann dabei helfen, Schoecks wohl ambitionierteste Eichendorff-Vertonung zu verstehen: seine Oper nach der Erzählung *Das Schloss Dürande*. Dem Werk haftet der Ruf einer politischen Belastung an, wobei zum Teil diffus bleibt, worin diese genau besteht. Die Oper bildet zweifellos den Höhepunkt von Schoecks langjährigen Beziehungen zum nationalsozialistischen Deutschland und erlebte 1943, inmitten des Zweiten Weltkriegs, eine feierliche Uraufführung an der repräsentativsten Opernbühne Deutschlands, der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. Ein Erfolg wurde das Werk freilich nicht, stattdessen verschwand es nach zwei kurzen Aufführungsserien in Zürich ganz von den Spielplänen. Möglicherweise, so mutmassen Schoecks Biografen bis heute, aus politischen Gründen.<sup>22</sup>

19 Entsprechend unschlüssig fällt die Sekundärliteratur aus, wohl nicht zuletzt deshalb, weil bereits Hans Corrodi in einer frühen Auflage seiner Schoeck-Biografie das Werk als anti-demokratisch auslegte, in einer späteren Auflage aber als Auseinandersetzung mit den «Zeitereignissen», namentlich der «Frontenbewegung», d. h. den schweizerischen Nationalsozialisten. Hans Corrodi: *Othmar Schoeck: Bild eines Schaffens*, Zürich: Huber 1956, S. 222.

20 Eine umfassende Darstellung steht noch aus; nützliche Ansätze finden sich bei Ursula Amrein: «Los von Berlin!»: Die Literatur- und Theaterpolitik der Schweiz und das «Dritte Reich», Zürich: Chronos 2004, S. 25–197; Philipp Sarasin: «Metaphern der Ambivalenz: Philipp Etters «Reden an das Schweizervolk» von 1939 und die Politik der Schweiz im Zweiten Weltkrieg», in: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 177–190; Hans-Ulrich Jost/Kurt Imhof: ««Geistige Landesverteidigung»: Helvetischer Totalitarismus oder antitotalitärer Basiskompromiss? Ein Streitgespräch», in: Schweizerisches Landesmuseum (Hg.): *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998: Bildentwürfe einer Nation*, Zürich: Chronos 1998, S. 364–379; Josef Mooser: «Die «Geistige Landesverteidigung» in den 1930er Jahren: Profile und Kontexte eines vielschichtigen Phänomens der schweizerischen politischen Kultur in der Zwischenkriegszeit», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 47 (1997) 4, S. 685–708.

21 Vgl. Urs Altermatt/Martin Pfister: «Gonzague de Reynold: Gegen Rassenantisemitismus und gegen die Juden», in: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte* 92 (1998), S. 91–106; Aram Mattioli: *Zwischen Demokratie und totalitärer Diktatur: Gonzague de Reynold und die Tradition der autoritären Rechten in der Schweiz*, Zürich: Orell Füssli 1994.

22 Vgl. etwa die Darstellungen bei Beat A. Föllmi: *Othmar Schoeck ou le maître du lied* (= *Mélophiles* 27), Genève: Papillon 2013; Chris Walton: ««Von Blut rein und gut»: Hermann Burte und *Das Schloss Dürande*», in: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen: Essays über Alban Berg, Ferruccio Busoni, Hermann Hesse, James Joyce, Thomas Mann, Max Reger, Igor Strawinsky und andere*, Winterthur: Amadeus 2002, S. 135–161.

Neben dem solchermassen «belasteten» Kontext der Aufführung scheint vor allem das Libretto problematisch. Schoeck wandte sich dafür an Hermann Burte, einen deutschen Dichter, der seinerzeit als Lyriker, Mundartdichter und Bühnenautor bekannt war. Er engagierte sich auch stark als politischer Autor, welcher den völkischen und deutschnationalen Kreisen nahestand und nach 1933 propagandistisch tätig wurde.<sup>23</sup> Laut Chris Walton, einem Biografen von Schoeck, hat Burte in seiner Adaption von Eichendorffs Vorlage ganz im Sinne einer nationalsozialistischen Ideologie ausgelegt. Dafür spreche etwa das Vokabular wie auch vielsagende Hinweise etwa auf «reines Blut». Im Zentrum steht jedoch ein explizit politisches Thema, das auch in der Vorlage behandelt wird.<sup>24</sup>

Die Novelle erzählt nämlich die Geschichte einer Liebesbeziehung, die von der Französischen Revolution ins Tragische gewendet wird: Gabriele, eine Försterstochter, die in (der erfundenen Ortschaft) Dürande, das in der Provence liegen soll, lebt, verliebt sich in einen Unbekannten, der, so stellt es sich bald heraus, der junge Graf von Dürande ist. Renald, der Bruder von Gabriele, ahnt hinter der heimlichen Beziehung jedoch nur das Schlimmste. Eine Konfrontation zwischen dem Bruder und dem Grafen, seinem Dienstherrn, spitzt den anbahnenden Konflikt so zu, dass Renald im Zuge der Revolution das Schloss Dürande stürmt. In seiner blinden Wut tötet er nicht nur den Grafen, sondern versehentlich auch seine Schwester. Als er über seinen fatalen Irrtum aufgeklärt wird, sprengt er schliesslich sich selbst und das Schloss in die Luft.

Laut Chris Walton wurde die Revolution in Burtes Adaption von Eichendorffs Novelle deutlich an das Feindbild des «Bolschewismus» geknüpft, sodass man auch leicht vermuten könnte, die Darstellung der gewaltigen Revolution lege eine Assoziation mit der russischen Oktober- oder der deutschen Novemberrevolution nahe. Dafür sprechen auch einige Indizien: So wird zum Beispiel die Revolution an einer Stelle als «die erste Welle der großen roten Flut»<sup>25</sup> bezeichnet; ein Volksverhetzer, der die Massen anzettelt, paraphrasiert auch eine bekannte Parole aus dem *Kommunistischen Manifest*: «Volk von Paris! Was hast du zu verlieren? / Nur deine Ketten, aber weiter nichts!»<sup>26</sup>

Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Eichendorff-Rezeption erscheint Waltons Lesart durchaus plausibel. Die nach 1933 einsetzende Rezeption bediente vielfach das Modell von Prophezeiung und Erfüllung: Was Eichendorff und mit ihm die deutsche Romantik erträumt haben, würde vom Nationalsozialismus in die Tat umgesetzt werden. Programmatisch erklärte Rainer Schlösser, eine Schlüsselfigur der nationalsozialistischen Kulturpolitik (und später Präsident der Eichendorff-Stiftung): «Eichendorffs Glaube an die kommenden Geschlechter und ihren ehrlichen Kampf ist nicht zuschanden geworden. Im Gegenteil, er hat durch uns Nationalsozialisten seine Bestätigung erst recht gefunden.»<sup>27</sup>

Einen dankbaren Anschluss boten die Aspekte von Eichendorffs Werken, die sich einer nationalkonservativen Interpretation fügten. *Das Schloss Dürande* wäre als solches Beispiel zu verstehen. Wie so viele seiner Zeitgenossen blickte Eichendorff mit einer relativ konservativen Perspektive auf die Umwälzungen der Französischen Revolution, welche

23 Ausführlicher bei Simeon Thompson: «Hermann Burte als «Nazi-Dichter». Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von *Das Schloss Dürande*», in: Thomas Gartmann/Simeon Thompson (Hg.): «Als Schweizer bin ich neutral», *Schoecks Oper Das Schloss Dürande und ihr Umfeld*, Schliengen: Argus 2018 (in Vorbereitung).

24 Vgl. Chris Walton: ««Von Blut rein und gut»: Hermann Burte und *Das Schloss Dürande*», in: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen: Essays über Alban Berg, Ferruccio Busoni, Hermann Hesse, James Joyce, Thomas Mann, Max Reger, Igor Strawinsky und andere*, Winterthur: Amadeus 2002, S. 135–161.

25 Hermann Burte/Othmar Schoeck: *Das Schloss Dürande*, Wien: Universal-Edition 1943, S. 67.

26 Ebd., S. 43.

27 Rainer Schlösser: «Das einfältige Herz», in: *Aurora* 5 (1935), S. 3–7, hier S. 7.

die napoleonischen Kriege nach sich zog und somit auch das Ende vom nachträglich verkärten Deutschen Reich. Die Erzählung lässt sich auch als Darstellung dieses tiefen Einschnitts verstehen: Eine altbewährte, allerdings auch schwächelnde Ordnung wird gestürzt; die Ideale der Aufklärung, denen auch ein Stück weit Recht gegeben wird, dienen den Revolutionären als blosser Vorwand zur Gewalt.<sup>28</sup>

Die Tatsache, dass dieser Stoff, wohlverstanden in einer Adaption eines propagandistisch aktiven Autors, auf der repräsentativsten deutschen Opernbühne aufgeführt wurde, legt die Vermutung nahe, die Eichendorff-Rezeption hätte hier in einer stark ideologisierten Form einen neuen Höhepunkt erreicht. Schliesslich galten auch den Nationalsozialisten die Französische Revolution und die Aufklärung oder die sogenannten «Ideen von 1789» als ein wichtiges Feindbild, quasi als negativer Referenzpunkt. Goebbels hatte 1933 in Bezug auf die nationalsozialistische «Machtübernahme» erklärt: «Damit wird das Jahr 1789 aus der Geschichte gestrichen.»<sup>29</sup> Überdies liess sich das Feindbild Französische Revolution beliebig mit anderen Feindbildern verknüpfen, etwa mit den Juden – sie wären für die Revolution verantwortlich gewesen und hätten auch von der daraus hervorgegangenen Judenemanzipation profitiert – oder mit dem «Bolschewismus», der letztlich aus den Lehren der Aufklärung hervorgegangen sei.

Im dritten Akt der Oper spitzt sich der Konflikt erheblich zu. Dabei bindet Burte die Handlung viel näher in den historischen Rahmen ein. Renald wird nach der Konfrontation mit dem Grafen politisch radikalisiert. Als die Revolutionäre Renald aus dem Gefängnis befreien, führt er sie mit einem Lied an:

Es geht eine Morgenröte  
Über die graue Welt.  
Sie mahnt mich: Töte, töte!  
Und stoße, was da fällt!<sup>30</sup>

Von daher ist reichlich Skepsis geboten, wenn Schoecks Apologet Hans Corrodi die Oper als Verurteilung des Nationalsozialismus verstanden wissen wollte.<sup>31</sup> Noch in seinen Tagebüchern hatte der Biograf die an sich näherliegende Deutung der Revolution als Analogie zum Bolschewismus erörtert, diese Auslegung aber Burte und dem deutschen Publikum zugeordnet – demgegenüber hätte Schoeck mit seiner Auffassung der Revolution als Anspielung auf den Nationalsozialismus seinen eigenen Stoff missverstanden.<sup>32</sup> Dass Schoeck bereit war, Eichendorff als Gewährsmann für ein politisches Bekenntnis zu verwenden, beweist schon die *Kantate*. So liegt es durchaus nahe, bei seiner Interpretation des ohnehin politischen Stoffs von *Schloss Dürande* einen ähnlichen Hintergrund

28 Vgl. Helmut Koopmann: «Der Zweifel als mörderisches Prinzip und das Raubtier Revolution: Joseph von Eichendorff, Das Schloß Dürande», in: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter: Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*, Tübingen: Max Niemeyer 1989, S. 143–170; ders.: «Eichendorff, Das Schloss Dürande und die Revolution», in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 89 (1970) 2, S. 180–207; Klaus Lindemann: *Eichendorffs Schloss Dürande: Konservative Rezeption der Französischen Revolution: Entstehung, Struktur, Rezeption, Didaktik* (= Modellanalysen Literatur 1), Paderborn u. a.: Schöningh 1980; Meino Naumann: *Fabula docet: Studien zur didaktischen Dimension der Prosa Eichendorffs* (= Aurora-Buchreihe 3), Würzburg: Eichendorff-Gesellschaft 1979, S. 43–71.

29 Zit. nach Wolfgang von Hippel (Hg.): *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit?: Die Französische Revolution im deutschen Urteil von 1789 bis 1945*, München: dtv 1989, S. 344; dort auch weitere Dokumente zur zeitgenössischen Rezeption der Revolution.

30 Hermann Burte/Othmar Schoeck: *Das Schloss Dürande*, Wien: Universal-Edition 1943, S. 69.

31 Vgl. Hans Corrodi: *Othmar Schoeck: Bild eines Schaffens*, Zürich: Huber 1956, S. 297f.

32 Vgl. Hans Corrodi: «Erinnerungen an Othmar Schoeck: Tagebücher» (undat. Typoskript, Zentralbibliothek Zürich), S. 956 (18. April 1943).



zu vermuten. Gerade aber die Verknüpfung mit dem älteren Werk eröffnet eine bislang unbeachtete Perspektive: Statt die Oper *entweder* als eine Verurteilung des «Bolschewismus» oder des «Faschismus» zu verstehen, lässt sich *Das Schloss Dürande* vor dem Hintergrund der politischen Situation der Schweiz betrachten. Die *Kantate* zeigt deutlich, dass sich Schoecks Ansichten aus dieser Zeit mit dem bürgerlichen Mainstream deckten: «Bolschewismus» und «Faschismus» wurden als zwei Seiten derselben unheilvollen Medaille verstanden, die mehr gemeinsam hätten, als ihre Feindschaft vermuten liesse. In diesem Sinne ist *Das Schloss Dürande* als tiefkonservatives Bekenntnis zu verstehen, das sich gegen jede radikale Politik richtet. Überhaupt erscheint darin Politik prinzipiell als Unheil, womit die Oper letztlich unbewusst auch auf Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* rekurriert, ihrerseits ein konservatives und auch nationalistisches Bekenntnis, in dem Eichendorff als unpolitisches Ideal zelebriert wird. Die anti-politische Haltung des *Schloss Dürande* ist besonders in der Behandlung von politischer Musik greifbar: Das oben zitierte Lied Renalds stellt nur eines von mehreren Revolutionsliedern dar, welche die Revolutionäre immer wieder anstimmen; zudem verwendet Schoeck die *Marseillaise* als Orchester-Motiv, das immer wieder bedrohlich aufscheint.

Diese als zerstörerisch gezeigten Kräfte finden ihr eigentliches Gegenstück nicht etwa im *Ancien Régime* oder den – hier ebenfalls vertretenen – Royalisten, sondern in der Protagonistin Gabriele. Als reines Mädchen vom Land verkörpert sie eine Unschuld, die bei ihrem ersten Auftritt musikalisch unterstrichen wird – mit einem Volkslied. Und wieder handelt es sich, wie bei den ersten Eichendorff-Vertonungen aus dem 19. Jahrhundert, um ein artifizielles Volkslied in konstruiert volkstümlicher Vertonung:

Sie stand wohl am Fensterbogen  
 Und flocht sich traurig ihr Haar,  
 Der Jäger war fortgezogen,  
 Der Jäger ihr Liebster war.  
 Und als der Frühling gekommen,  
 Die Welt war von Blüten verschneit,  
 Da hat sie ein Herz sich genommen  
 Und ging in die grüne Heid'.<sup>33</sup>

Trotz regelrecht impressionistischer Begleitung durch das Orchester ist die Gesangsstimme so einfach wie nur möglich gehalten, mit rhythmisch gleichmässigen Schritten durch die Tonleiter oder durch Akkordbrechungen. Damit ordnet Schoeck die «Seele der Nationalseele» eindeutig einer imaginierten Vergangenheit zu, die erst durch eine unheilvolle politische Entwicklung ihr Ende gefunden hätte.

Mit dem *Schloss Dürande* ist der letzte Höhepunkt einer Entwicklung markiert, die die Eichendorff-Rezeption in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts prägte. Die Oper lässt sich nicht nur in Umfang und Anspruch mit Pfitzners *Von deutscher Seele* messen: Beide Werke sind sehr stark dem politischen Kontext ihrer Entstehung verhaftet. Während aber Pfitzner die in Eichendorff manifestierte «deutsche Seele» zugleich in eine Vergangenheit und in eine Zukunftsutopie projiziert, deren Restauration respektive Erfüllung der Nationalsozialismus für sich beanspruchen konnte, ist die «heile Welt» bei Schoeck in erster Linie von einer Politisierung bedroht. Wenngleich eine vergleichbare konservative Haltung zuweilen auch von den Nationalsozialisten aufgenommen und vertreten wurde, durfte der Nationalsozialismus selbst aus der Sicht eines zeitgenössischen Schweizer Publikums vor allem als Teil dieser unheilbringenden Politisierung verstanden worden

sein. Die Oper deshalb als regimekritisch, gar als Akt des «Widerstands» zu bezeichnen, wäre übertrieben. Doch fügt sich das *Schloss Dürande* der kulturkonservativen, dem Nationalsozialismus gegenüber ambivalenten geistigen Landesverteidigung, wofür auch die Stellungnahme des Germanisten Emil Staiger illustrativ ist: Als Schoeck 1943 der erste Musikpreis der Stadt Zürich überreicht wurde, unterstrich Staiger, wie deutsche Hörer angesichts der Eichendorff-Vertonungen des schweizerischen Komponisten «unbeschreibliches Heimweh» empfinden würden,<sup>34</sup> nach einer Lebenswelt also, die in Deutschland der Vergangenheit angehören würde, in der Schweiz aber noch sorgsam bewahrt werde.

---

34 Emil Staiger: «Othmar Schoeck: Ansprache bei der Verleihung des Musikpreises der Stadt Zürich am 21. November 1943 im Stadthaus», in: ders.: *Musik und Dichtung*, Zürich: Atlantis 1947, S. 99–108, hier S. 107f.

# Beiträge der Graduate School of the Arts I 2017

Herausgegeben von  
Beate Hochholdinger-Reiterer  
und Thomas Gartmann

Mit Beiträgen von Immanuel Brockhaus,  
Heike Fiedler, Marc Kilchenmann,  
Philippe Kocher, Camilla Köhnken, Cla Mathieu,  
Nora Rudolf, Simeon Thompson

Beiträge der Graduate School of the Arts I (2017)  
Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer  
und Thomas Gartmann

Redaktion: Cla Mathieu, Christoph  
Moor, Bettina Ruchti  
Endlektorat: Marcel Behn  
Gestaltung: Büro 146  
Schrift: Ueli Hofmann  
Druck: Ackermanndruck AG, Köniz

© by Graduate School of the Arts und  
bei den Autorinnen und Autoren  
Bern 2017

ISBN: 978-3-9524098-6-2  
ISBN: 978-3-9524098-7-9 (elektronische Version)  
ISSN 2571-6328  
ISSN 2571-6336 (elektronische Version)  
DOI: 10.7892/boris.106069



Dieses Werk ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0  
International Lizenz

Kontakt:  
Graduate School of the Arts (GSA)  
Muesmattstr. 45  
Postfach  
3000 Bern 9  
Tel. +41 (0)31 631 54 75  
info@gsa.unibe.ch  
www.gsa.unibe.ch

5	Vorwort
9	Immanuel Brockhaus Higher Ground – Sublimierungsbegriffe in populärer Musik
25	Heike Fiedler Performance Writing – Das Mehr in den Zwischenräumen
39	Marc Kilchenmann Ben Johnston – Voraussetzungen und Potenzial seiner Extended Just Intonation
53	Philippe Kocher Über die Notwendigkeit technologischer Hilfsmittel in tempopolyphoner Musik
67	Camilla Köhnken Das ‹sprechende› Klavier – Liszt'sche Gestaltungsstrategien in rezitativischer Klaviermusik
81	Cla Mathieu Die Dislokation von Bass und Melodie im klassischen Gitarrenspiel – Eine quantitative und qualitative Studie zu Aufnahmen des <i>Exercice</i> op. 35/22 von Fernando Sor
97	Nora Rudolf Textilsammlungen in Kunstgewerbemuseen: Sammeln, Ausstellen und Bewahren historischer Textilien im 19. Jahrhundert – Ein Zwischenbericht
109	Simeon Thompson Die ‹Seele der Nationalsee›? Zur politischen Dimension von Eichendorff- Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert
119	Abstracts Deutsch
121	English Abstracts
123	Autor_innen